نظريـة التلقي
بين
ياوس وإيزر

د/ عبد النـاصر حسن محمد

كلية الآداب ـ جامعة عين شمس

٢٠٠٢م

نظرية التلقى بين ياوس وإيزر

لقــد ظــلت طروحات النقد الأدبى حول الإبداع منذ لقــدم تدور فى إطار ثالوث أساسى للنقد الأدبى هو: المؤلف والــنص والقارئ، ولكن يظل الفيصل كامناً فى الإجابة عن لسـؤال الــتالى: مــن الذى يمنح النص قيمته؟ والإجابة لا يختلف عليها اثنان.

" فالذى يقيم النص هو القارئ المستوعب له وهذا يعنى ن القــارئ شــريك للمؤلف فى تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع لأن النص لم يكتب إلا من أجله"(١)

ومــن هنا لم يعد دور المتلقى دوراً سلبياً استهلاكياً فى علته بالنص ولم تعد استجابته للنص استجابة عفوية ترضى تعطشــه الجمــالى، وتشبع فيه نزوعه إلى التلقى الشخصى لممعــن فى كثافــته وفرديته فى آن، بل أصبح هذا القارئ مشاركاً فى صنع النص، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف لــنقدى برمــته مؤثــرة فى النصوص القادمة ،لأن عمليات لتــلقى المســتمر تشكل وجدان المبدع والقارئ معاً، وتنمى حساســها بأبعــاد الــنص العميقة التى تظل تعطى دلالات لا نهائيــة تســمح بالتأويل فى دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة تعد بدورها إساءة قراءة أخرى.

وهكـــذا شهدنا مع بدايات النصف الآخر من هذا القرن اتجاهـــاً نقديـــاً مؤثـــراً يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى اســـتجابته للـــنص الإبداعى وتفاعله معه من خلال آفاق من التوقعات ذلك هو نقد جماليات التلقى.

لقد لاقت نظرية جماليات التلقى "التقبل" منذ نشأتها فى ألمانيـــا الغـــربية صـــدى طيباً لدى الكثير من الدارسين كما أثـــارت حولها نقاشات ثرية جداً، وإذا كانت هذه النظرية قد ارتـــبطت بداياتها بجامعة كونستانس بجنوب ألمانيا فإن أبرز ممثـــليها وأشـــهرهم هانزروبـــرت يـــاوس (H.R.Jasuss) وفـــلفجانج إيـــــــزر(Wolfgang Iser). ومن خلال هذين العالمين الذين عدهما النقاد كبار المنظرين للتلقى نستطيع أن نرصـــد تطـــورات هذه النظرية والكشف عن مكانتها النقدية والـــتاريخية مـــن بين مدارس واتجاهات النقد الأدبى الحديث الكثيرة المتباينة.

أولا: هانزروبرت ياوس:

لقـــد كـــان يـــاوس(Jauss) واحداً من مجموعة من الأســـاتذة الأكاديميين بجامعة كونستانس الذين يضربون على وتـــر واحد طبقاً لبول ديمان(٢). بل كان ياوس عضواً بارزاً فى مدرســـة كونســـتانس للدراسات الأدبية وقد اشتهرت بهذا

الاسم لأن كثيرين من أعضائها درس أو كان عضواً بجامعة كونســـتانس بجنوب ألمانيا. وهذه المجموعة من العلماء ذوى الآراء الحـــرة شكلوا وحدة فكرية تعبر عن اهتمامات منهجية واحدة سمحت بقدر من التنوع والاختلاف(٣).

كـــانت هذه المجموعة من الأكاديميين تحاول إعادة النظر فى قوانيـــن الأدب الألمـــانى القديمة بعد أن لم تعد هذه القوانين مقـــبولة بالإضـــافة إلى وصول النقد الأدبى إلى أزمة حقيقية بشـــكل لا يمكـــن قبوله أو استمراره وكذا بداية الثورة على المـــنهج البنيوى الوصفى، وقد شرح روبرت ياوس فى مقالة لـــه بعنوان "التغير فى نموذج الثقافة الأدبية" نشرها فى سنة ١٩٦٩، العوامـــل الـــتى أدت إلى ظهـــور نظرية التلقى فى ألمانيا(٤) كانت من أهّم ما جاء بها ما يلى:

١) عمـــوم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغيراً فى الـــنموذج مما جعل جميع الاتجاهات – على تباينها– تستجيب للتحدى.

٢) الســـخط العـــام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها.

٣) حالـــة الفوضـــى والاضـــطراب السائد فى نظريات الأدب المعاصرة.

٤) وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوى إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره. وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفى للبنيوية.

٥) ميـــول وتوجـــه عـــام فى كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل فى الثالوث الشهير (المبدع/ العمل/ الملتقى)(٥)

"وقد ارتبط هذا التمرد المنهجى فى ألمانيا بعملية تقويم جديـــدة لمناهج التعليم فى مجال الأدب واللغة، وهناك وثيقة صـــدرت عـــام ١٩٦٩ تحـــت عنوان (وجهات نظر لدراسة جـــرمانية مســـتقبلية) تـــتحدث عن حقل الدراسات الألمانية بوصـــفه تخصصـــاً ضاراً، وتحاول العثور على حل للتعاسة المهيمـــنة، ولمـــا كانت هذه الوثيقة عبارة عن مجموعة من المقـــالات فقد ختمت بمذكرة من أجل إصلاح دراسة (الأبنية والأدب) تقترح إحداث تغييرات جذرية فى البرامج الأكاديمية وقد وقع على هذه الوثيقة عدد من الباحثين الذين صاروا فيما بعـــد مـــن أبرز منظرى التلقى مثل ياوس وإيزر وسيجفريد شفت"(٦).

كـــان مقال ياوس سابق الذكر المعنون بـــ "التغير فى نمـــوذج الـــثقافة الأدبيـــة" قد ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ

المـــناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة فعـــلية فى الدراســـات الأدبية المعاصرة اعتماداً على فكرتى النموذج والثورة العلمية اللتين استمدهما من كتابات (توماس كـــون) فى بـــنية الـــثورات العـــلمية. بوصفها إنجازاً شبيهاً بإجـــراءات العـــلوم الطـــبيعية(٧). حيث يستعير ياوس كون مفهـــوم الطـــبيعة Paradigm الذى يشير إلى الإطار العلمى للتصـــورات أو الفـــرديات الفاعلة من عصر لعصر، وذلك يعنى أن العلم يظل يقوم بعمله التجريبي حيث يفترض حدوث استقبال، بل إن النماذج الكلاسيكية لا تكون حاضرة إلا بقدر ما تكون متلقاة وهذا ما سيتضح أكثر فى فهم تاريخية الأدب من منظور التلقى التى تفرد بها ياوس عن غيره من مؤرخى الأدب وكذلـــك على تأثره بنظرية دانتو Danto عن الطابع المؤقـــت لـــلمعرفة العلمية، والتوسع الذى أدخله عليها كارل جـــورج فابـــر فى نظريته عن النمو الكمى الذى يتبعه تغير كيفى(٨).

وياوس فى موقفه المعارض لمن ينظر إلى العمل الفنى بمنأى عن تاريخيته يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تـــنطوى على تراكم تدريجى للحقائق والشواهد التى يقررها كـــل جيـــل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، وحقيقة الأدب أن الـــتطور تشخصـــه قفـــزات نوعيـــة ومـــراحل من القطيعة

ومنطلقات جديـــدة(٩) وقد استشهد على خطأ النظرة المعادية للـــتاريخ الأدبى بما أسماه المفهوم الأسطورى للتراث؛ لذلك نراه يقرر أن النموذج الذى وجهه البحث الأدبى ذات يوم ما يلـــبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملائمـــة لهـــذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم، وحل أسلوب التناول العتيق إلى أن يثبت مرة أخرى، أنه غير قادر عـــلى الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقـــت الـــراهن، فكـــل نمـــوذج لا يحدد مجرد الإجراءات المنهجية المقبولة التى يتناول نقاد الأدب وفقاً لها فحسب، بل يحـــدد كذلـــك المبدأ النظرى برمته، وبعبارة أخرى فإن أى نمـــوذج يعنيه يخلق تقنيات التفسير والموضوعات التى يراد تفسيرها على السواء(١٠).

وبـــناء على ذلك فإن ياوس يقوم بإيجاز المطالب التى ينبغى له الوفاء بها منهجياً فى إطار نمونجه الجديد ، والذى يسمى عادة بالنموذج الرابع ، فى النقاط التالية(١١):

١- انعقـــاد الصلة بين التحليل الشكلى الجمالى والتحليل المتعلق بالتلقى التاريخى شأنها شأن الصلة بين الفن، والتاريخ، والواقع الاجتماعى.

٢- الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية (وهو الربط الذى لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها الخاصة).

٣- اختبار جماليات للتأثير (الفاعلية Wirking) (لا تكون مقصورة على الوصف) وبلاغة جديدة، تستطيع أن تحسن شرح أدب "الطبقة العليا" بالقدر نفسه الذى تحسن به شرح الأدب الشعبى والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرى.

وإذا كان ياوس على النقيض من رواد نظرية التلقى الذين كانت همومهم فلسفية إلى حد بعيد فإننا نلاحظ أن اهتمام ياوس بمسائل التلقى يرجع إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ وبوسع الدارس إذا أراد أن يتتبع ذلك عند ياوس أن يعود إلى بحث عنوانه:

Literary History as-achallenge to literary theory

أو تاريخ الأدب بوصفه حافزاً لدراسة الأدب وقد دعمه ببحث آخر تحت عنوان: History of art and pragmatic history أو تاريخ الفن والتاريخ النفعى، وقد

تـــم نشر الاثنين معاً ضمن كتابه المعنون بـــ Toward an Aesthetic of reception أو نحو جماليات للتلقى.

لقـــد بدأ ياوس يركز على السمعة السيئة التى أصابت تـــاريخ الأدب حيث يقول: " إن تاريخ الأدب فى عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطاً فى اتجاه الازدراء دون أية جريرة، لقد تم النظر إلى هذا الفرع القيم من الدراسات فى المائة والخمسين ســـنة الأخيرة بطريقة خاطئة تدل على الانحدار الدراسى، بل لقـــد اخـــتفى الـــتاريخ الأدبى تماماً من المقرر الدراسى فى الجامعـــة (١٢). ولقـــد عزا ياوس أزمة الأدب – فى أواخر الســـتينات– إلى إهمـــال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب محـــاولاً وصل الماضى بالحاضر (١٣) . كان اهتمام يـــاوس وهدفـــه الأساســـى هو العمل على إعادة التاريخ إلى المركـــز من الدراسات الأدبية، وكان ذلك ينبنى على أمرين (١٤):

الأول: أن الأساس المنطقى للاشتغال المستمر بالأدب مفتقد، بخاصة حين يؤخذ فى الحسبان توقف أنماط التفسير القديمة.

الآخـــر: المحافظـــة عـــلى نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضـــى واهتمامات الحاضر على نحو ما دعا إليه شلر قبل ١٧٨ عاماً.

ويعلق روبرت هولب على ذلك بأنه "لا يمكن إقامة هذا النوع من العلاقة فى مجال البحث الأدبى ومجال التعليم – فيما يذهب إليه ياوس– إلا إذا لم يعد تاريخ الأدب يلقى به عند حافة الاهتمام العلمى، ومن ثم كان العنوان المنقح للمحاضرة، تاريخ الأدب بوصفه حافزاً لدراسة الأدب(١٥).

وفى هذه المحاضرة يحاول ياوس النظر إلى قضية التاريخ الأدبى فى إطار منهجيتين متعارضتين هما الماركسية ممثلة للتاريخ والشكلانية ممثلة لعلم الجمال: يقول ياوس " إننى أرى أن الحافز لدراسة التاريخ يأتى من خلال حل النزاع الناشئ فى تاريخ الأدب ما بين الأسلوب الماركسى والأسلوب الشكلى ومن هنا فإن محاولة بناء جسر من التواصل بين الأدب والتاريخ، وكذا التعرف التاريخى الجمالى يمكن أن تكون فى مكانها، عندما يتماسك هذان الاتجاهان(١٦).

وقد انتقد ياوس كلاً من الماركسية والشكلانية حيث رأى أن الأولى ممارسة أدبية أصبحت غير صالحة قد أخنى عليها الدهر منتمية إلى نموذج يجمع بصفة أساسية بين التاريخية الطورية والوضعية بينما يرى أن وجه النقص فى الشكلانية يتمثل فى الميل إلى جماليات الفن للفن.

يقــول ياوس: "إن هذين الاتجاهين- يقصد الماركسية والشــكلانية- قــد قدما الأدب باعتباره مقياساً مدمجاً للسمة الجماليــة وللوظيفة نقداً وتأثيراً، إن القارئ والسامع والمتلقى للعمل الأدبى- وهو من العامة- يلعب دوراً محدداً من خلال هذيــن الاتجــاهين، أمــا الاتجــاه الشديد التحفظ للماركسية الجماليــة فهو يعامل القارئ مثل المؤلف: حيث يتساءل عن موقفه الاجتماعى، أو يبحث عنه فى التقسيم الطبقى للمجتمع، أمــا المــدارس (الشكلانية) صاحبة الاتجاه الآخر فهى تعتبر وجــود القــارئ ضـــرورياً بوصفه موضوعاً ملاحظاً فقط- توجهــه مؤشرات النص ، فعليه أن يفرق ما بين الشكل وأن يكتشـــف التكـــنيك الخاص للعمل، فهو يرسم للقارئ الوعى الـــنظرى بواســـطة التحليل اللغوى للعمل الأدبى، الذى يملك رؤيـــة خاصـــة للأدوات الفنية التى يمكن العثور عليها داخل إطار العمل الأدبى.(١٧)

والشـــكلانية بهـــذا تريد أن تكشف العلاقة بين الأساس الذى ينهض عليه العمل الأدبى والهيكل البنائى له، ويستشهد ياوس بقول والتر بولست Walter Bulst "إن أى نص أدبى لا يكتب على الإطلاق من أجل أن يقرأ أو يفسر تفسيراً لغوياً فقط عن طريق المهتمين بعلوم اللغة، ويضيف ياوس إلى هذا القــول الـــنص التاريخى المقدم عن طريق المؤرخين ليجمع

بيـــنهما فى رؤيـــة واحـــدة حيـــن يقول "إن هذين الأسلوبين يشـــغلان القارئ فى دورته الأولى من أجل التعرف الجمالى والـــتاريخى على العلم الفنى، ويتفق كل من الناقد الذى يلقى بالأحكام عن الجديد فى دور النشر. والكاتب الذى بحكم عمله يقـــوم بطـــريقة إيجابية أو سلبية بإتمام إطار عمل سابق آخر لعمل ناشئ ، والمؤرخ التاريخى الذى يقوم بتقديم عمل زاخر بالتقاليد ، والمفسر له تفسيراً تاريخياً - إن جميعهم وقبل كل شئ قراء فى بادئ الأمر وعليهم بداية أن يقوموا بهذا الدور، حـــتى يصـــبح الموقـــف الذى يعكسه العمل الأدبى نفسه من وجهة نظرهم شيئاً متشابهاً(١٨).

وإذا كـــان العمـــل الأدبى يتكون من الثلاثى المعروف المؤلـــف/ العمل الأدبى/ القارئ، فإن ياوس لا يعتبر العنصر الـــثالث فقـــط عنصـــراً معبراً بل عاملاً موجوداً مشاركاً فى التجربة، بل يعد كذلك مركزاً لطاقة العمل المقدم، إن النبض الـــتاريخى لـــلعمل الأدبى، لا يقـــبل دون الاشتراك الحيوى الفعـــلى لـــلقارئ، فبواســـطته يتغير منظور العمل التجريبى والـــنظرة المختـــلفة لعمل المؤلف، إن التاريخ الأدبى وكذلك ســـمة التواصل الذى يتميز به يتكون من أسلوب الحوار بين الاثـــنين، وفى العمـــلية الفنية ما بين العمل -بوصفه وسيلة اتصـال- والمتلقى، مثل العلاقة ما بين التساؤل والإجابة، بين

المشـــكلة وحـــلها فـــإذا احتوت المشكلة الاستمرار التاريخى للعمل الأدبى باعتباره عملاً تاريخياً أدبياً كاملاً فعليه أن يجد حـــلولاً جديـــدة، ينـــبغى أن يمنح التوصيف الجمالى وتأثيره المتعـــلق بدائـــرة جمالية منفتحة، الذى حتى الآن تتحرك من خلاله أساليب علوم الأدب وطرقه بشكل رئيسى(١٩)

ومن هنا إذا نظرنا إلى الأدب بوصفه حواراً بين العمل والقـــارئ فـــإن التـــناقض بيـــن مـــنظورى العمل: الجمالى والـــتاريخى قـــد يحدث بينهما نوع من التصالح وبالتالى فإن الخيـــط الـــذى يصل ظاهره الماضى السحيق بخبرة الحاضر الأدبيـــة- تلك التى بمقدور التاريخ قطعها- يسير فى علاقة متـــبادلة عكســـية، فالعلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دلالـــة جماليـــة وتاريخية وهذه الدلالة الجمالية تعتمد أول ما تعتمد على أنه بعد المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل.

أمـــا الدلالـــة الـــتاريخية فتـــبدو كما لو كانت مفهومة ومدركة حيث تصبح قاسماً مشتركاً للقارئ الأول، ويمكن أن تكـــون هذه الدلالة عملاً خلاقاً مستمراً وثرياً فى سلسلة من حالات القبول المتتالية.(٢٠)

وهـذا مـا يقـرره لنا المعنى التاريخى للعمل وبالتالى إظهـار قيمـته الجمالية حيث تتخذ- فى المرحلة التاريخية- حالة القبول شكلاً مقبولاً تالياً بالإضافة إلى عملية الاستيعاب المتجدد لعمل الماضى الذى يطرح الوساطة بين فن الماضى والحاضـر، مـا بيـن قيـم الأدب القائم على تمثيل التراث وامتصاصـه ونوعيـة المعاصرة، وإذا قام أى مؤرخ للأدب بتجاهل مثل هذه المرحلة فإنه لا يمكن أن يصل إلى البواعث الـتى توجه فكره وأحكامه ومن هنا خلص ياوس إلى فكرته الأساسـية والمتمثلة- كما يقول- فى "أن مرتبة تاريخ الأدب تعتمد أساساً على أساسا الاستقبال الجمالى الذى يعامل العمل الأدبى بوصـفه وسـيطاً للخـبرة الجماليـة، فتاريخ الأدب الإيجـابى الموضوعى هو السعى الواعى إلى تجديد القوانين والسـنن، ومـن ناحية أخرى يتكون- على التناقض - من بحوث التراث المقامة عليه تجارب تتمشى وروح الكلاسيكية ومن التعديل النقدى إذا لم تكن البنية الأدبية مجردة، موروثة بالقوانين والسنن الأدبية، فمعيار خلق هذا النوع من القوانين والسـنن، والحاجة الضرورية للكتابة من جديد مع استمرار تـاريخ الأدب إنمـا يوضـح بأن هذا استقبال جمالى للعمل الأدبى.(٢١)

علـى أن الاستقبال الجمالى -بوصفه مدخلاً لتاريخ الأدب- لابد أن يؤدى فى النهاية إلى رؤية مثل هذه فى تقديم عمـل تـاريخى متوال يمكن به أن يوضح لنا أساس العمل الأدبى بوصفه عملاً تصل جذوره إلى ما قبل التاريخ ليشكل داخل إطار الخبرات الحديثة.

إن تاريخيـة الأدب- طبقاً لياوس- لا تقوم على وجود الحقائق الأدبية ولكنها تقوم على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبى، ومـن طـبيعة العلاقـة الحوارية بين العمل الأدبى والمتـلقى، فهذا له أهميته التاريخية فى تاريخ الأدب، فينبغى على مؤرخ الأدب دائماً أن يصبح فى البداية هو الآخر قارئاً ليمكـن تفهم العمل وتقويمه، وبمعنى آخر قبل أن يطلق عليه حكمـه الذاتى ليكون قادراً على القيام بالتحديد الواعى لمكانة العمل الجمالية ووضعيته فى التواصل التاريخى لقرائه.(٢٢)

أفق التوقعات Horizon of Expectation:

إذا كـان سـعى يـاوس منصـباً فى اتجاه يتكامل فيه التاريخ وعلم الجمال أو الماركسية والشكلانية فإن بوسعنا أن نـرى جهـود ياوس فى تجسيد هذه الفكرة عبر مفهوم (أفق الـتوقعات). وممـا لا شك فيه أن مصطلح (أفق التوقعات) يـلعب دوراً بـارزاً فى أطوار نظرية التلقى حيث يعد بناؤه

منطــلقاً لتصور النظم الأدبية عبر العصور المختلفة. فما هو (أفــق الــتوقعات) أو أفــق الانتظار؟ هل نستطيع أن نحدده تحديــداً دقيقــاً بوصفه مصطلحاً جوهرياً يجسد استراتيجيات نظرية التلقى؟

لــم يكن مصطلح أفق التوقعات أو أفق الانتظار جديداً كل الجدة على الدوائر الفلسفية فى ألمانيا على الأقل، لقد أخذ يــاوس مفهوم (الأفق) من غادامير Gadamier مركباً معه كــلمة الانــتظار وقد أخذها من مفهوم (خيبة الانتظار) عند كــارل بوبــر Karl.R.Popper وقــد وجد ياوس أن هذين المفهوميــن المعمول بهما فى فلسفة التاريخ يحققان أمله فى البرهنة على أهمية التلقى فى فهم الأدب والتأريخ له . ويعنى مفهــوم الأفق عند جادامير أنه " لا يمكن فهم أية حقيقة دون أن تــأخذ بعيــن الاعتــبار العواقب التى ترتبت عليها، إذ لا يمكــن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الآثار التى ترتــبت عــليها، لأن تــاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحــدث أو عمل ما هى التى تمكننا– بعد أن اكتمل هذا العمل واصبح ماضياً– من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعانى وبصورة مغايرة لتلك التى فهمها معاصروه بها. (٢٣)

وبـــناء على ذلك كانت دعوة جادامير إلى فهم تاريخى وإلى وعى تـــاريخى (٢٤) بوصـــف ذلك شرطاً أساسياً من شـــروط أية ممارسة تأويلية فى نظره، وهذا يعنى أن السياق الـــتاريخى الـــذى خـــلق فيه الأثر يتحد مع أفكار المفســـر الشخصــــى (٢٥) حيـــث يكون رأى الأخير حاسماً فى إعادة إحيـــاء معنى النص(٢٦) ويسمى جادامير ذلك بأنه "انصهار آفاق" أى أفق النص وافق المؤول (المتلقى).

وفى الوقـــت ذاتـــه يشير ياوس إلى استفادته من كارل بوبر وذلك أننا "حين نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بـــالواقع الفعـــلى.. لذلـــك يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامها المسبقة(٢٧) وسبق لهوسرل وهايدجر أن قدمـــا فكرة الأفق إشارة إلى مدى الرؤية الذى يشمل كل شئ يمكن رؤيته من موقع بعينه، متفقين مع جادامير إلى حد بعيـــد ، وقبل ياوس بزمن طويل كان لمصطلح أفق التوقعات ارتباط بالشئون الثقافية وقد عرف مؤرخ الفن أ.هـــ جمبرش (أفـــق الـــتوقع) فى كتابه (الفن والوهم) متأثراً فى هذا ببوبر "بأنـــه جهـــاز عقلى يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة.(٢٨)

كمـــا نلاحـــظ أن باختين ورفاقه قد استخدموا مصطلح أفـــق الاحـــتمالات Horizon للإشـــارة إلى نطاق استجابة القارئ ومنه وضعوا بعض المصطلحات المركبة مثل: (أفق لاحـــتمالات الأيديولـــوجية) Ideological Horizon وأفق لاحـــتمـــالات الإجـــتماعية الـــلـــغوية Socio Linguistic Horizon ، وحـــــدود احـــتمالات التقيـــيم Axiological Horizon(٢٩)، وبـــناء عـــلي ما سبق يتبين لنا أن مصطلح (الأفـــق) و (أفـــق الـــتوقعات) يقعان فى رقعة عريضة من السـياقات تمـــتد – طـــبقاً لهوالب– من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن.

" والمشكلة فى استخدام ياوس لمصطلح "الأفق" هى أنه عـــرفه تعـــريفاً غامضاً للغاية إلى درجة أنه قد يتضمن –أو يســـتبعد– أى معـــنى ســـابق للكـــلمة... يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة، فيـــاوس يشير إلى "أفق التجربة" و"أفق تجربة الحياة" و"بنية الأفـــق" و"الـــتغير فى الأفق" و"الأفق المادى للمعطيات" وقد ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعانى من الإبهام مـــا تعانيه مقولة الأفق ذاتها(٣٠) ولذلك تعددت تعريفات هذا المصـــطلح وفهمه سواء عند ياوس أو عند غيره من متتبعى نظريات القراءة وجماليات التلقى.

نلاحــظ أن هولب يقدم تعريف أفق التوقعات وبداخله هــاجس من التشكك حين يقول "وربما ظهر (أفق التوقعات) لــكى يشير إلى نظام ذاتى مشترك أو بنية من التوقعات، إلى نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع فرض افتراض أن يواجه به أى نص(٣١).

وفى صــورة تــنظيرية أخــرى يرى جارثيا بيريو أن "مصــطلح (أفــق التوقعات) يقتصر فى الناحية العملية على الإشارة بشكل جماعى إلى ما يطلق عليه (أى بيريو)(العوامل التكويــنية) للسياق دون أن يتعمق على أى نحو فى بنية هذه العوامل نفسها، ومن ثم فإن الثقافة التقليدية تقيم أفق التوقعات الــذى مــن خلالــه يسمح القارئ لنفسه باستكمال الفجوات المقدمة وتعبئتها، وبالتالى فإن انحراف النص عن هذا الأفق يســمح بقيــاس درجــة الأصالة والقيمة الأدبية فى كل نص جديد. وبهذا يضاف إلى مصطلح "الأفق" مفهوم آخر تكميلى تحــدث عنه ياوس هو "المسافة الجمالية" و"المسافة الجمالية هى الفــرق بيــن الــتوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد وتــلحظ هذه المسافة، بشكل واضح فى العلاقة بين الجمهور والنقد(٣٢).

لكــن مقولــة انحراف النص عن الأفق السابقة تختزل مفهــوم الأفــق عند ياوس بجعله مفهوماً أسلوبياً ضيقاً، وفى ذلــك تجاهل للطابع الإشكالى الذى انضج هذا المفهوم، حيث كان ياوس يضمن مفهومه هذا اعتراضه على الفهم الأسلوبى والبنيوى للأعمال الأدبية، ومن هنا فإن هذا المفهوم لا يلتقى كذلكَ مع ما اعتقده بعض الدارسين حين حاولوا أن يجدوا له تطــبيقات أدبيــة، حيــث ذهب رشيد بن حدو إلى أن معرفة القــارئ بأســلوب الإثــارة الجنسية لدى نزار قبانى ستجعله يتلقى قصيدة عذرية للشاعر نفسه بطريقة مختلفة(٣٣).

إذا عدنــا إلى ياوس فسنلاحظ أنه يوفق هذا المصطلح توفيقاً كما سبق أن بينا ثم يربط بينه وبين الاتجاه الاجتماعى مرة وبينه وبين الجنس الأدبى أخرى، فإذا كان ياوس قد أكد على الوظيفة التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية فإن أفق التوقعات –طبقاً لهولب– يكتسب فى هذا السياق مغزى جديداً فهــو يشــتمل– بوصــفه بــنية تصورية اجتماعية– لا على المعاييــر والقيم الأدبية فحسب، بل على الرغبات والمطالب والطموحــات أيضاً. ومن ثم فإن العمل الأدبى يستقبل ويقوم فى ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى، وفى ضوء خلفية من تجربة الحياة اليومية كذلك.(٣٤).

وفى مقال لياوس بعنوان:

Theory of Geners and Medieval Literature

أو (نظـرية الأجناس وأدب العصور الوسطى) نشره فى كتابه نحو جماليات التلقى، يقول رابطاً بين أفق التوقعات ونظرية الأجناس الأدبية: "أفق الانتظار ذاك الذى يتكون عند القـارئ مـن خـلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السـابقة، وبالحال الخاصة التى يكون عليها الذهن وتنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته، كما أنه لا يوجـد تواصـل بالـلغة لا يمكن إرجاعه إلى معيار أو إلى اصطلاح عام اجتماعى أو شروط مسبقة، فإنه لا يمكن أيضاً أن نتصـور أثـراً أدبياً يقع داخل نوع من الفراغ الإخبارى، ولا يـرتهن هذا بأية وضعية خاصة للفهم طبقاً لهذا المقياس، فإن كل أثر أدبى ينتمى إلى جنس. وهذا ما يعود إلى التأكيد- ببسـاطة- عـلى أن كـل أثـر يفترض أفق انتظار، بمعنى مجموعـة مـن القواعـد السابقة الوجود توجه فهم القارئ (الجمهور) وتمكنه من تلقى العمل بشكل تقييمى(٣٥).

وبناء على ذلك فإن ياوس ربط بين الجنس الأدبى وما سـبقه مـن قوانين تتمثل فيما يطلق عليه التراث أو التقاليد السـائدة التى تشكل لدى القارئ أفق توقعاته بحيث يمكنه أن

يحكـم عـلى العمل المتلقى فيقيس درجة انتمائه إلى النماذج السابقة عليه أو انحرافه عنها مما يشكل معياراً للحكم على ما لهذا العمل الجديد من قيمة فى إطار جنسه الأدبى الذى ينتمى إليه أو فى إطار تأصيله لجنس جديد أو اتجاه مختلف يؤسس لقيم جديدة فى الأدب والثقافة(٣٦).

ومـن هـذا يـبدو أفق التوقعات وكأنه أداة أو معيار يسـتخدمه المتلقى لتسجيل رؤيته القرائية التى تنسب إليه فى المقام الأول بوصفه مستقبلاً لهذا العمل أو ذاك(٣٧).

يقول ياوس "إن علاقة النص الفردى بسلسلة النصوص المشـكلة للجـنس الأدبى تظهر بمثابة مسلك إبداع وتحرير مسـتمر لأفق ما، إن النص الجديد يستدعى إلى ذهن القارئ (السّـامع) أفـق انـتظار وقواعـد يعرفها بفضل النصوص السابقة، قواعد تكون عرضه لتغيرات وتعديلات وتحويرات، أو أنهـا ببسـاطة يعاد إنتاجها كما هى، إن التنويع والتعديل يحددان المجال، بينما يحدد التحوير وإعادة الإنتاج حدود بنية الجنس(٣٨).

وإذا كـان فيـليب رايز Philip Rice يرى أن مفهوم الأفـق يتضـمن ثلاثـة مبادئ أساسية حيث إن إطار الأفق يـتطور بالنسبة لكل عمل فى اللحظة التاريخية لظهوره من

الفهـــم الســـابق للنوع، ومن شكل وثيمات الأعمال المعروفة ســـلفاً، ومن التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية(٣٩). فـــإن باســـتطاعتنا أن نرصـــد هـــنا حقيقتين على جانب من الأهمية:

الأولي: أن التطور الذى يحدث فى النوع الأدبى إنما يتم من خـــلال فهم سابق للمقومات الأساسية للنوع فى شكله وسماته وأســـلوب لغـــته ، أى أن الأعمـــال المؤسسة إنما تطور فى نوعها فى إطار تراكم عملية الفهم والقراءات المتعددة حيث يكون الجنس الأدبى عرضة لتفسيرات شتى بعضها من داخل الأدب نفسه والبعض الآخر من العلوم المجاورة، وتعمل تلك التفســـيرات- وهى تحمـــل طابعاً شخصياً للفهم- على جعل الـــنوع مســـتعداً لأن يتطور وربما ذلك التراكم من الفهم هو الـــذى جعل الملحمة تتطور إلى الرواية حيث وجد "هيغل" أن الرواية هى ملحمة العصر(٤٠).

أمـــا **الحقيقة الأخرى** التى يمكن أن نتلمسها من خلال مفهوم (أفق الانتظار) أو التوقع هى أن مقياس تطور النوع إنما هو (المتلقى)، لأن مجموعة المعايير التى يحملها فى اللحظة التى تـــتعرض فيهـــا تـــلك المعاييـــر إلى "تجاوزات" فى الشكل والسمات واللغة، وهذه اللحظة هى لحظة "الخيبة" حيث يخيب

ظـن المتـلقى في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التى ينطوى عليها العمل الجديد.

وأيامـا كان الأمر وعلى الرغم من غموض مصطلح ياوس واتسـاعه لعـدد مـن التأويلات فإنه يتعلق –إلى حد بعيد– بدراسـة تطور النوع الأدبى وهو يقيم صلة بين هذا التطور، و"تـاريخ الأدب" حيـث يعـتقد أن مجموعة التفسيرات التى تـرافق الأعمال، وتراكمات (الفهم) التى ينجزها الملتقى عبر التاريخ، إنما تؤدى إلى تطور النوع الأدبى (٤١) وإذا كانت البنيوية قد أكدت على تزامنية الخطاب، فإن ياوس كان ينظر نظـرة مغايرة، كان يرى أن دراسة تاريخ الأدب لابد أن تتم تعاقـبياً فى سـياق تلقى الأعمال وتزامنياً فى نظام علاقات الأدب المعاصـر، وفى نـتاج هـذه الأنظمة، ثم فى علاقة التطورات الأدبية الملازمة للسير العام للتاريخ.

وبـناء على ما سبق فقد وضع هانز روبرت ياوس عدداً من المـبادئ الـتى رأى أنهـا ضرورية لأى منهج يعتمد تاريخ الأدب نوجزها فى النقاط الآتية:

١- تبدأ أهمية العمل الأدبى فى اللحظة التى يلتقى فيها بـالجمهور، فتـتحقق وظيفته، ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، وليست وظيفة القارئ هنا ما يفهم من

فعـل القراءة الاستهلاكية البسيطة، بل يجب تفاعله مـع النص جدلياً لينسج علاقات مختلفة من السؤال والجـواب. مـع الأخذ فى الاعتبار لأهمية الأحكام الـتى تـم إصدارها بفعل التلقى وهو ما يؤكد أهمية التعاقبية فى عملية تاريخ الأدب.

٢- ظهـور عمـل جديد لا يعنى جدة مطلقة ، بل هو يسـتند إلى مجموعـة مـن المـرجعيات المضمرة والخصوصـيات الـتى تعد مألوفة، أى أن العمل لا يأتى من فراغ بالإضافة إلى أن الجمهور الذى يوجه إليـه هـذا العمـل هو جمهور مسلح بمجموعة من المعايير اكتسبها عبر تجاربه الخاصة مع النصوص السابقة، ويستدعى العمل بشكل ضمنى مجموعة من القـراءات واضـعاً القارئ فى حالة انفعالية معينة، وراسماً منذ البداية نوعاً من الانتظار، يحمل القارئ أثناء قراءته للعمل مجموعة من التوقعات هى بمثابة انتظاره، ويتغير هذا الانتظار بحسب ما يقدمه النص المعطى، فإما أن يكون النص محافظاً على المعايير والقيـم الموجـودة سـواء فى علاقته بالجنس الذى ينـتمى إليـه، أومغيراً لهذا السائد، وهنا تغيير لأفق انتظار القارئ وما كان ينتظره.(٤٢)

٣- تشـــخيص الإجابات التى يقدمها العمل الأدبى لأسئلة القراء عبر فترات تاريخية متفاوتة (٤٣). وهذا يدل عـــلى أن كـــل عمل جديد يشمل فى طياته رغبات المتلقى فى تعديل شروط الاستجابة والتواصل.

٤- لابـــد مـــن تحديـــد وضعية النص الأدبى فى إطار السلســـلة الأدبية التى ينتظم فيها، إذ تفترض جمالية التـــلقى أن يندرج كل أثر أدبى داخل السلسلة الأدبية الـــتى يمـــثل جزءاً منها، وذلك حتى يتم التمكن من تحديـــد وضـــعيته التاريخية وأهميته أو دوره داخل السياق العام للتجربة الأدبيـــة(٤٤).

٥- دمـــج التحليلين التعاقبى والتزامنى فى عملية تحليلية واحـــدة وذلـــك عـــن طـــريق التركيز على أهمية المـــرجعيات الـــتاريخية (مرجعيات الفهم) من ناحية والاســـتفادة مـــن الدراسة التزامنية للخطاب القائمة عـــلى التحليل اللسانى من ناحية أخرى، وهنا يتبدى لنا أن (أفق الانتظار) قائم فى الأساس على تعديلات تجرى على شكل ومضمون النص.

٦- لا يمكـــن دراسة التاريخ الأدبى بمعزل عن علاقته بالـــتاريخ العام أى تاريخ الوقائع الاجتماعية التى لا

يمثل الأدب فيها سوى جانب من باقى الجوانب الأخرى(٤٥).

وأخيراً نستطيع القول فى ضوء نظرية ياوس السابقة بأنه استطاع أن يطور مجموعة من الأفكار فى فلسفة التاريخ، ليؤكد فى النهاية من خلالها على أن النص الأدبى، لا يتطور بإرادة المؤلف وحده، كما أنه ليس بنية منعزلة ومستقلة تشكل نسقاً منفرداً، بل إن قضية تطور الأنواع الأدبية تخضع لمؤثر كبير، وهو المتلقى الذى يطرح باستمرار أسئلة متجددة على النص الأدبى، وقد بين ياوس فى إطار مفهومه (أفق الانتظار) -على ما أوضحنا- الحاجة الضرورية إلى تاريخ أدبى يستثمر الأفكار المطروحة حول تلقى الأعمال الأدبية.

إلا أن كتابات ياوس اللاحقة توارى فيها مفهوم أفق التوقعات بشكل ملحوظ ففى كتاب لياوس صدر فى ١٩٧٧ بعنوان "الخبرة الجمالية والهرمونيوطيقا الأدبية" نلاحظ أن ياوس ركز على ثلاث قضايا هى: المتعة الجمالية، موقف من جماليات السلب، إعادة النظر فى مفهوم أفق التوقعات على ما سيتضح بعد قليل ،أما القضية الأولى فقد تناول ياوس المقولات التى لازمت الذوق والمتعة الجمالية معاً على مر

الــتاريخ وذلــك مــن خلال مناقشته ثلاثة أشياء الأول فعل الإبداع Poiesis وهو ما يختص بالمتعة النابعة من استعمال المــرء لمواهبه الإبداعية من خلال رصد التطور الذى دخل على هذه المقولة تاريخياً من الماضى إلى الحاضر وذلك فى إطــار التسليم بأن الفن يعتمد فى بنائه ومعرفته على المتلقى مثلما يعتمد على المنتج(٤٦).

والشــئ الــثانى هو مقولة الحس الجمالى Aisthesis وفيهــا يؤكــد ياوس اعتماد الإبداع على التلقى، محاولاً أن يضــع تاريخــاً ملخصــاً لــلحس الجمالى باختيار جملة من النصــوص الــنموذجية، مــنذ القــدم، تؤدى فيها الملاحظة والإدراك دوراً مهمــا، أما بالنسبة للأشكال الحديثة فقد نظر إليهــا يــاوس على أنها تمثل نوعين مختلفين بينهما تنافس: الــنوع الأول يؤدى وظيفة لغوية نقدية مثلما نجد عند فلوبير وفاليــرى وبيكيت وروب جرييه والآخر يمتلك وظيفة كونية، وينطــبق على بودلير وبروست، النوع الأول- طبقاً لياوس- يميــل إلى تحطيــم كل ما يتعلق بالحسى الجمالى أو وضعه موضع التساؤل، ويمتد هذا ليشمل فكرة الاتصال بعامة، ومن ثــم فــإن هــذا الــنوع يمكن أن يبطل كل إمكانية للتجربة الجماليــة(٤٧). أما النوع الآخر الذى يمثله بودلي وبروست فــإن ياوس يعرفه بوصفه نموذجاً وله الأولوية، وأهم ما عند

بروست من وجهة نظر ياوس- طرحه الجديد لوظيفة الحسى الجمالى الإبستمولوجية (المعرفية) خلال مقولة الذاكرة، الذى قدمتها الرومانسية، والواقع أن ياوس كان يرقب تياراً أساسياً بـــدأ مـــنذ منتصف القرن التاسع عشر معنياً باستعادة الدور المعـــرفى للفن، واقفاً ضد الفكرة التى تقول بأن الفن قد قلت أهميـــته حيـــث يرى ياوس أن المهمات المخصصة للتجربة الجمالية لم تكن قط أعظم منها اليوم(٤٨).

والشئ الثالث مما يرتبط بقضية تاريخية الذوق والمتعة الجماليـــة عـــند يـــاوس كان "التطهير" Catharsis وقد فهم الـــتطهير عـــلى أنه العنصر الواصل بين الفن والملتقى، وقد تتـــبع يـــاوس هـــذا المصطلح منذ نشأته عند أرسطو وحتى بـتـريخت مركزاً على الجانب الاتصالى فى المسألة وفى رأى يـــاوس "أن جانباً مهما من الاتصال يتمثل فى نقل نماذج من الســـلوك لها وظيفتها ومن ثم يمكن بحث التطهير جزئياً من خـــلال تحـــليل التوحد الجمالى(٤٩). على اعتبار أن التوحد الجمـــالى لا يمكـــن أن يكـــون تلقياً سلبياً من قبل الجمهور المشاهد، فهو شأنه مثل كل عمليات الاتصال حركة متراوحة بين المراقب المحرر جمالياً وموضوعه غير الواقعى، بحيث تســـتطيع فيها الذات من خلال متعتها الجمالية أن تلم بنطاق كامل من المواقف(٥٠).

أمـــا القضية الثانية التى أثارها ياوس فى كتابه "الخبرة الجماليــة والهرمنيوطيقا الأدبية" فهى تتعلق بما سمى جمالية الســلبى عــند أدورنــو والحركة الطليعية، وقد انتقد ياوس تيــودور أدورنو فى كتاب للأخير بعنوان: "النظرية الجمالية" نشر ١٩٧٠ وكتاب أدورنو "يمثّل لدى ياوس نموذجاً لنظرية سلبية فى الفن حيث لا يسلم أدورنو بوظيفة اجتماعية إيجابية للفن إلا فى حالة ما إذا قام العمل الفنى بنفى المجتمع الخاص الذى تم إنتاجه فيه وهى بذلك لا تفسح أي مكان لأدب إيجابى وتقــدمى، مـّـا دام الأدب يعــرف بصـــفة عامة بمعارضته للممارسات الاجتماعية، أى بطابعه "التنسكى" أضف إلى هذا أن النظرية تميل إلى الترويج لمفهوم طليعى نخبوى للفن من خـــلال تثبيــتها لقيمة الوظيفة غير التوصيلية للثقافة الأصيلة (٥١).

إن الفن الأصيل- طبقاً لما يراه أدورنو- هو ذلك الفن الـــذى يؤكــد استقلاله الذاتى ويصر عليه فى مواجهة ثقافة تــنزع منزعاً مادياً ، إنه ذلك الفن الذى يقطع روابطه باللغة وبالصور العادية، بل إن الفنانيين أنفسهم الذين يقعون خارج دائـــرة هذا النموذج مضطرون إلى اصطناع شكل من أشكال الـــتغريب الاجــتماعى(٥٢). ويذهـــب ياوس إلى أن نظرية أدورنـــو فى الفن تتحاشى مواجهة الوظيفة الأولية للفن عبر

العصور، فهى غير قادرة على إدراك القيمة الفنية لحشد كبير مـــن الأعمال الأدبية، التى تمتد من ملاحم العصور الوسطى الـــبطولية إلى كلاسيكيات الأدب "الإيجابى" ولما كانت فلسفة أدورنـــو الجمالية قد وقعت فى أسر آليات السلب المتواصل، فقـــد انتهت إلى التبشير بنزعة تطهيرية نخبوية، تقطع صلة الفـــن عـــلى نحو فعال بأى دور سوى الدور التشكيلى غير المباشر إلى أبعـــد حد(٥٣).

ويبدو أن جماعة تل كل (Tel Quel) قد تعرضت من قـــبل ياوس إلى نقد مماثل لاشتراكها فى تلك النزعة السلبية العازلـــة لـــلفن عن كل ما سواه، وكذلك ينحو باللائمة على الشكلانين الروس. ولقد كانت القضية الثالثة لياوس فى كتابه الأســـبق تتمثل فىّ إعادة النظر فى مفهومه عن "أفق التوقع" لقـــد كان هذا المفهوم يشكل ركيزة جمالية أساسية فى كتابات ياوس السابقة، ولكنه فى كتابه هذا يستدرك على هذا المفهوم ويعيد النظر فيه، ثم يصفه فى موضع تال بين حالات أخرى ممكـــنة فى تـــاريخ أكـــثر تعقيداً للخبرة الجمالية، ولقد اعتقد يـــاوس فى مقـــال سابق بعنوان (الاستثارة) عام ١٩٧٢ بلا جـــدوى (أفق التوقعات) حيث قام باستبعاد هذا المصطلح من مركـــز فلســـفته الجمالية؛ لأنه إذا كان من الممكن فهم الفن المســـتقل بذاته وحده فهماً كافياً من خلال السلبية فإن انتهاك

التوقعات عندئذ لا يمثل معياراً جمالياً، ولكنه يكون مجرد حالة فى تاريخ أطول وأكثر تعقيداً للممارسة الجمالية(٥٤).

ثانياً: فولفجانج ايرز (Wolfgang Iser):

يعد ايزر ثانى اثنين كان لهما أكبر الأثر فى لفت الأنظار إلى نظريات القراءة بعامة وجماليات الاستقبال بخاصة.

كان هانز روبرت وفولفجانج إيزر من أشهر منظرى مدرسة كونستانس الألمانية التى أولت نظريات التلقى عناية خاصة على نحو ما سبق أن مر بنا.

ولقد كان إيزر يشارك ياوس تدعيم ركائز نظرية جماليات التلقى بحيث عدت أفكارهم ومقترحاتهم على مشارف السبعينات تأسيسا لنظرية جديدة فى فهم الأدب.

كانت ثمة أوجه للتشابه بين ياوس وإيزر، فمثلما لعبت العوامل الثقافية العامة دوراً محدداً- إلى مدى بعيد- للصورة التى تم بها تلقى عمل ياوس فقد تم تلقى عمل فولجانج إيزر فى إطار الوسط نفسه، وإذا كان مقال ياوس (الاستثارة) أو مقاله (التاريخ الأدبى بوصفه حافزاً لدراسة الأدب) قد لقى ترحاباً وكان مؤثراً تأثيراً كبيراً، كذلك كان لمقال إيزر "بنية

الجاذبيـــة فى الـــنص" نفس القدر من الأثر، وربما كان هذا المقال أحد الأسباب الوجيهة لأن يكون إيزر واحداً من أوائل المنظرين فى مدرسة كونستانس.

لكـــن هـــذه الوجوه من التماثل فى التلقى الألمانى لدى هذيـــن الرائدين التوأم لنظرية التلقى لا ينبغى لها أن تطمس وجوه اختلافهما الجوهرية(٥٥).

كـــان يـــاوس وإيـــزر يـــتفقان فى العموم أو الكليات ويختلفان فى الخصوص أو التفاصيل بمعنى أنه إذا كان إيزر ينطـــلق مـــن الـــبداية الـــتى انطلق منها ياوس والمتمثلة فى الاعتراض على أسس المقاربات البنيوية والنصوصية بعامة، والتشـــديد على أهمية دور التلقى فى قضيتين أساسيتين هما: تطـــور النوع الأدبى، وبناء المعنى، فإن بوسعنا أن نرى أن بدايـــة الـــتحول فى الاهتمام كانت عندما اهتم ياوس بتاريخ الأدب وتطـــور الـــنوع مركـــزاً جهوده فى مراجعة "نظرية الأدب"- عـــلى ما سبق أن أوضحنا عند الحديث عن ياوس- بيـــنما اهـــتم إيزر بقضية بناء المعنى، وطرائق تفسير النص مـــن خلال اعتقاده أن النص ينطوى على عدد من الفجوات

(Lacunas) التى تستدعى قيام المتلقى بعدد من الإجراءات لكى يكون المعنى فى وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج، وهو يكشف بذلك، عن أن النص يتضمن حتمية تشكل ركناً أساسياً من وجوده، إنها ماثلة فيما يطلق عليه إيزر: القارئ الضمنى (Implied Reader) وهو ما يشكل صلب نظريته (٥٦) وذلك على ما سوق نرى.

ولا يقف الاختلاف بين ياوس وإيزر عند هذا الحد فعلى الرغم من التشابه فى المنطلقات -الذى بيناه سابقاً- كانت ثمة اختلافات جوهرية بينهما، فبينما لاحظنا أن ياوس قد عدل عن بعض أفكاره الأولى وأخذ يحدثها ويطورها بما يتناسب مع مراحل تفكيره، نلاحظ على النقيض من ذلك نظرية إيزر التى جاءت فى مرحلة النضج امتداداً لمشروعاته الأولى، إذ إن أفكاره المطروحة فى مقاله المترجم إلى الإنجليزية بعنوان: (إبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالى النثرى ١٩٧٠) ومقال (عملية القراءة ١٩٧٢) وكذا كتاب (القارئ الضمنى) ١٩٧٢ هى نفسها معروضة بشكل أكثر تفصيلاً فى كتابه (فعل القراءة) الصادر فى ١٩٧٦ وهى نفسها تمثل قناعات شبه ثابتة حتى فى كتاباته الأخيرة عن "الأنثروبولوجيه الأدبية".

وفى الوقت الذى اعتمد فيه ياوس فى بادئ الأمر على علم التفسير (الهرمنيوطيقا) متأثراً بهانز جورج جادامير على نحـو خاص، كانت الظواهرية (الفينومينولوجيا) هى المؤثر الأكـبر فى إيـزر مـتأثراً عـلى نحو خاص، بعمل رومان انجارن الذى تبنى فيه إيزر نموذجه الأساسى كما تبنى عدداً آخر من مفاهيمه الأساسية وأخيراً فإن اهتمام ياوس حتى فى عمله الأخير، كان متعلقاً فى الأغلب الأعم بموضوعات لها طـبيعة اجتماعية وتاريخية واسعة النطاق، فعلى سبيل المثال دراسـته لـتاريخ التجربة الجمالية التي تطورت إلي عملية مسـح تـاريخي هـائل قـامت الأعمال الفردية فيه- بصفة مـبدئية- مرتـبطة بالنص المفرد وبكيفية ارتباط القراء به، ومـع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها لاحقـة بالمسـائل النصـية الأكـثر تفصيلاً أو مندمجة فيها وباختصار كما يقول هولب: إذا عن للمرء أن يرى فى ياوس باحـثاً فى عـالم التـلقى الأكبر فإن إيزر يبدو مشتغلاً بعالم التأثير الأصغر(٥٧).

كـان إيزر مؤمناً بحتمية دور القارئ بوصفه مشاركاً أساسياً فى بناء النص، لقد كتب يقول لكى يكون الإبداع ذاتياً نابعاً من الرواية، فإن المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذى يدرك هذا الإبداع،وهو ما نسميه القارئ(٥٨).

ولإيـــزر أعمـــال كـــثيرة يمكن للدارس أن يتفهم أبعاد نظريـــته فى القراءة من خلالها .من هذه الأبحاث والدراسات مقـــال شهير صدر لـــه فى ١٩٧٠ بعنوان " بنية الجاذبية فى الـــنص" ســـبق أن أشـــرنا إليـــه وقـــد ترجم هذا المقال إلى الإنجـــليزية بعنوان: (الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالى النـــثرى). ثم ظهر فى سنـــــة (١٩٧٢) كتاب إيزر بعنوان (القارئ الضمنى) ثم كتاب (فعل القراءة) سنـــــــة (١٩٧٦) والكـــتاب الأخيـــر يشتمل –تقريباً– على معظم ما قدمه إيزر من أفكار حول نظريته فى التلقى.

كـــانت مشكلة المعنى لدى القارئ هى المنطلق الحقيقى لاهتمامات فولفجانج إيزر وكان السؤال المطروح آنذاك كيف يكـــون للـــنص معـــنى لدى القارئ؟ وهل ثمة معنى حقيقى للنص؟ وفى أى الظروف؟ حاول أن يقدم رؤية تتعارض مع التفســـير التقـــليدى الذى حاول أن يوضح المعنى الخبئ فى النص، فرأى المعنى فى إطار كونه نتيجة للتفاعل بين النص والقـــارئ أى بوصـــفه أثراً يمكن ممارسته، وليس موضوعاً يمكـــن تحديـــده.اعتمد إيزر فى مناقشته لقضية المعنى على قصـــة مشهورة للروائى الأمريكى هنرى جيمس، نشرت فى عـــام ١٨٩٦ بعـــنوان: "الصـــورة فى السجادة" وفى القصة معالجـــة واضحة لقضية المعنى ، ومضمون هذه القصة فى

تـلخيص أن شـاباً نـاقداً كلف بكتابة تقرير عن رواية ألفها "فيريكـر" الذى كان محل إعجاب هذا الناقد، وبعد فترة التقى الـناقد الشاب والكاتب ، فقال : له الكاتب إن نقده لطيف، إلا أنه كما فعل الآخرون جميعاً فى النقطة الرئيسية، هذه النقطة التى يعمى عنها البصر لأنها بديهية، إن "الخدعة" هى مفتاح لروايـته كلها، وعندئذ قرر الناقد أن يبحث عن هذه الخدعة مـع صـديقه المفضـل كورفيك، وخطيبة الأخير غويندلون ومـرت الأشـهر دون تحقيق نجاح فى هذا المضمار فسافر كورفيـك إلى الهـند فى عمـل ومن هناك أرسل برقية إلى غويـندلون تقول: "وجدتها عظيم" وصرح بأنه سوف يكشف السـر بعد الزواج ، وإذا بحادث سيارة يحدث لـه فيموت ، فيسـأل الناقد خطيبته التى ترفض البوح له بالسر. ثم تتزوج هـذه الخطيـبة فيمـا بعد، ثم تموت وهى تضع بنها الثانى، ويسأل الناقد زوجها الأرمل عن السر فيكشف أنه لم تجد أنه مـن المناسب إطلاعه عليه، وإذا ماتت هذه المرأة وإذا مات مـن قبلها (فيريكر)أيضاً فإن واحداً لم يعد بوسعه أن يعرف السر(٥٩).

وجـد إيـرز فى هـذه القصـة أنها تقيم أساساً جيداً للاعـتراض على العمليات القديمة لتأويل الأدب، فالمشكلات الأساسـية فى هـذه القصـة تتوزع ما بين المؤلف والعمل

والمتلقى. لقد ظن الناقد أن تركيزه يكمن فى كشفه عن حقيقة معـــنى لـــنص إلا أن المؤلـــف (فيريكر) أراد أن يلفت نظر الناقد إلى أن عمله فى الكشف عن المعنى الخفى إنما يستبعد عمـــلية لتواصـــل الأدبى، وبالتالى يتحول العمل الأدبى إلى ضـــرب مـــن الأحـــاجى أو الألغاز؛ ولذلك فقد وجهه وجهة أخـــرى. تظهر كما لو أن العمل ينطوى على سر آخر إلا أن الحقيقة هى أن المؤلف أراد أن يؤكد أن طبيعة العمل الأدبى تتـــنافى مع الإجراء الذى يجعل منه عملاً لإخفاء المعنى. إن الناقد لم يغير من اعتقاداته ، إنه نموذج التأويل القديم، يسعى المؤلف لدفاع عن فنه بتوجيهه للناقد إلى لغز آخر هو طبيعة الأدب غيـــر القابلة للاختزال ويبدو أن هنرى جيمس أراد أن يرمـــز من خلال (غويندولن) و(كورفيك) وزوج (غويندولن) الثانى إلى الاتجاه الجديد الذى بدا يعرف كيفية تأويل المعنى وهـــو اتجاه لا ينقل معرفته للاتجاه القديم؛ لأنه اتجاه ميئوس مـــنه وهو ممثل فى القصة بشخص الناقد الذى ظل يعتقد أن الســـر يتمثل فى (المعنى الخفى) للعمل الأدبى الذى لا يعلمه إلا المؤلف فيريكر، ظل الناقد طوال القصة معتقداً بأن رواية (فيريكـــر) تنطوى على سر وأن علاقة المتلقى بالأدب تتحدد باكتشاف هذا السر،وأن المعنى هو خلاصة هذا الاكتشاف.

ولقد تبين لإيزر أثناء تحليله لهذه القصة أن التأويل إذا كـان يعـتمد عـلى إخـراج المعنى الخفى من النص، فمن المـنطقى أن تنتج عن هذا الفهم خسارة بالنسبة للكاتب تؤدى إلى نتيجتين تتخللان القصة كاملة:

١- أن الـناقد يحس حينما يكتشف المعنى الخفى وكأنه حـل لغـزاً، ولم يبق أمامه ما يفعله سوى أن يهنئ نفسه على هذا الإنجاز.

٢- إذا كـانت وظيفـة التأويل هى إخراج المعنى الخفى من النص الأدبى، فإن هذا يتضمن افتراضات مسبقة هى أن الكاتب قد يتستر على معنى واضح، ويحتفظ بـه لنفسـه من أجل الاستهلاك فى المستقبل... فإذا كـان كشـف الـناقد للمعنى خسارة للكاتب... فإن المعـنى إذن شئ يمكن استخراجه من العمل الأدبى وإذا كان من الممكن استخراج المعنى- وهو جوهر العمـل الأدبى- من النص فحسب فإنما يقضى على النقد الأدبى(٦٠).

لقـد كـان كورفيك يأخذ بتوجه بعينه يمثل وجهة نظر فيريكـر وهى "إن المعـنى صورى بطبيعته، يتضح لنا ذلك عـندما خاطب الناقد قائلاً "عند فيريكر أكثر مما ترى العين

(٦١) كـــان هـــذا هو الاعتقاد الظاهر عند هنرى جيمس فى قصـــته، فـــأراد إيزر أن يؤكده ؛لأنه يتضمن بالضرورة فعل التـــلقى، ممـــا لا يجعـــل المعنى يخضع للمرجعيات النهائية بصـــورة مطلقة وإنما يجعله يربك عملية التلقى بالتخيل- كما أكد ذلك أحد تلامذة ياوس (كارل ستيرل) حين درس العلاقة بيـــن التلقى والتخيل؛ ولذلك فإن التداخل بين المعنى والصور الذهنية يؤدى إلى انتشار الفجوات فى النص، كالغياب الأبدى للســـر الـــذى عـــرفه (كورفيك) هذا الغياب الذى حجب عن القـــارئ بصـــورة مقصـــودة لكى لا تتحول القصة إلى لعبة أسرار، ،هذا ما حفز إيزر بوصفه قارئاً للقصة إلى تأويل هذا الســـر من خلال الإشارات الموضوعة فى النص ومن خلال الاستعدادات الذاتية للإدراك.

إذن تضـــامن إيـــزر مع هنرى جيمس فى الاعتراض عـــلى مـــنطق الناقد فى القصة السابقة ؛لأنه كان يستمر فى الاقتناع بضرورة فهم المعنى فى إطار مرجعى وتلك ما كان يرفضـــها كل من إيزر وجيمس، كان إيزر وجيمس يعتقدان أن الـــتعرف عـــلي المعني لا يكون إلا في صورة متخيلة ؛ لذلـــك يـــري إيـــزر أن العلاقة بين النص والمتلقى ستتغير جذرياً، لأن معنى هذه العلاقة "ناتج عن التفاعل الحاصل بين العلاقـــات النصية وفعل الفهم عند القارئ؛ ولذلك فإن المعنى

لـــم يعـــد موضوعاً يستوجب التعريف به، وإنما أصبح أثراً يعـــاش، وقد بقى الشكل التقليدى للتأويل يتأسس على الكشف عن المعنى الخفى،وكان هذا موضع نقد شديد من إيزر(٦٢).

كـــان إيزر يجسد التحول الذى طرأ على التأويلية من دراســـة معنى المؤلف ومعنى النص إلى المعنى المنتج بفعل "فهم" المتلقى، فوجد أن فى النص أبعاداً لا يمكن تجاوزها فى عملية "تحقق" المعنى الأدبى، وأهم هذه الأبعاد:

الاحـــتمالات التى يتضمنها النص، بوصفها تمثيلاً لما كـــان يطـــلق عـــليه انجاردن المظاهر التخطيطية وهو مبدأ اعتـــنقه إيـــزر، والبعد الثانى يتمثل فى تلك الإجراءات التى يحدثهـــا النص فى عملية التلقى؛ وذلك لأن بنية التخيل التى يبـــنى عـــليها النص إنما تضع المعنى فى نسق من الصورة الذهـــنية ؛وذلـــك لـــتعميق الطابع الاحتمالى الأول. أما البعد الـــثالث فيتضمن البناء المخصوص للأدب على وفق شروط تحقـــق وظيفته التواصلية؛ وذلك باشتماله على حالات تصعد وتحكم تفاعل النص والقارئ ،ولا شك أن عملية التفاعل هذه مستخلصـــة من كون النص الأدبى يحتوى مرجعيات خاصة به، ويسهم المتلقى فى بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى، إن هذه المرجعيات ليست ذات منحى تاريخى أو واقعى، إنما

هى مرجعيات يخلقها النص، وهذا أحد الافتراضات الأساسية فى التحول الذى حصل للنظرية النقدية الحديثة، وقد أسهمت البـنيوية فى تأسيس علم للنص، يبين اشتماله على مرجعياته المنبـثقة مـنه، ممـا أصـبح ملمحاً خاصاً لكل ما جاء من نظريات حديثة، وإذا كانت البنيوية والنصوصية بعامة تبحث عـن العلاقـات المرجعية من خلال مادة اللسان فإن جمالية التـلقى تـبحث عـن العلاقات المرجعية من خلال العلاقات الضـمنية الـتى يـنطوى عليها الخطاب فى بناء تصوراته المـتجهة نحـو التواصـل(٦٣)، وقد استخدم إيزر عدداً من المفاهيم لضبط هذه المرجعية منها:

السجل، والاستراتيجية، ومستويات المعنى، ومواقع اللا تحديـد(٦٤) ويقصـد إيـزر بالسـجل مجمـوع الاتفاقات الضـرورية لقيـام وضـعية ما، أى أن النص لحظة قراءته ولـكى يـتحقق معناه يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك الـتحقق، وتكـون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص مـثل النصـوص الأخرى، وكل ما خارج عنه مثل أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية.

وتَكوُّن سجل النص يتم عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يــتم انــتخاب عناصـــر دلالية معينة على حساب أخرى تم إقصاؤها.

والاســـتراتيجية عــند إيــزر عــبارة عــن عدد من الإجــراءات المقــبولة تمــثل مجموع القواعد التى يجب أن توافــق تواصل المرسل والمرسل إليه كى يتم ذلك التواصل بنجاح، أى أن النص نتيجة لضرورة استناده إلى سجل يتمثل فى مــا انــتفى مــن اتســاق فى ضوء العلاقة مع المحيط الاجــتماعى والــثقافى؛ ولذلك فالنص -طبقاً لما يراه إيزر- ينظم نوعاً من الاستراتيجية، وظيفتها أنها تصل بين عناصر الســجل، وتقيــم العلاقة بين السياق المرجعى والمتلقى، إنها تقــوم برسم معامل موضوع النص ومعناه، وكذلك ما يتصل بشروطه أما عن مستويات المعنى فإن إيزر يعتقد بأن النص لا يظهــر المعــنى فى نمط محدد من العناصر وإنما يتأسس وفــق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالى فهو يــرى أن هــناك مســتويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى حيث تحتل العناصر التى تسهم فى ذلك البناء مواقعها بالانــتقال من المستوى الخلفى إلى المستوى الأمامى وحيث يــتم نزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خلال الانتقاء لتحتل موقعها الجديد فى بناء السياق العام للنص(٦٥).

أمـــا بالنســـبة للمصطلح الأخير (مواقع اللا تحديد) فقد أخـــذه إيـــزر من انجاردن ،وأدخل عليه تعديلاً فأصبح يشير إلى معـــنيين متناقضين متعارضين، ففى الوقت الذى كان فيه انجـــاردن يؤمـــن أن مســـاهمة المتلقى فى ملء هذه المواقع وتحديدهـــا يجب أن تتم بكل تلقائية، إذ يتوهم القارئ تحديداً لـــلعمل، فإن إيزر يستبعد تلك النمطية، ويرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقى وهذا أحـــد اعتراضـــاته الأساسية على انجاردن إلا أنه يدرج هذه العملية فى إطار تفاعلى، ففى الوقت الذى يستبعد فيه المتلقى بعـــض العناصر فإنه يقوم بنشاط تعويضى، من خلال إضفاء معـــنى ما ، فعلى سبيل المثال لو حاولنا تلقى نصاً مثل: إياكم وخضـــراء الدمـــن فـــإن المتلقى فى هذه الحالة يضطر إلى اســـتبعاد عنصر التحديد الواقعى (خضراء الدمن) إلا أنه بعد أن يقـــوم بعـــدد مـــن الإجراءات التى تستظهر المحذوفات الـــبلاغية يحـــتاج إلى الرجوع إلى هذا العنصر المستبعد من أجـــل تحقيـــق تواصل النص ،كان النص، قد استبعد لفظ أو عنصـــر (المرأة) من بنيته. إلا أن المتلقى يرجعها" وقد كانت عمـــلية الاســـتبعاد والإرجاع تنطوى على وظيفتين، الأولى تحقيـــق تواصل النص، والثانية تفسير أهمية الاستبعاد الذى تقصَّـــده الـــنص، ومـــن تشييد المعنى الذى هو خلاصة هذه

الإجراءات، إن العناصر المستبعدة فى هذا النص هى مواقع الـــلا تحديـــد (الفجوات)، أى المواقع التى تؤجل مؤقتاً عملية التواصل(٦٦).

وإذا كـــان انجاردن يعتقد أن مساهمة المتلقى فى ملء هـــذه المواقع وتحديدها يأتى بصورة تلقائية يدل عليها النص فـــإن إيـــزر -كمـــا بينا- يدرج هذه العملية فى إطار تفاعلى تخضـــع فيه عملية الملء لسلسلة من الإجراءات المعقدة التى يستحضر فيها المتلقى (سجل النص) وخبرته فى فهمه.

إن هذا الإطار التفاعلى لكى يصفه إيزر ويجسده عملياً طرح مفهوماً أساسياً فى نظريته هو مفهوم القارئ الضمنى، فما القارئ الضمنى عند إيزر؟

القارئ الضمنى Implied Reader:

بناء على رؤية إيزر لمهمة الناقد فى أنها ليست متمثلة فى شـــرح الـــنص بوصفه موضوعاً ولكن شرح الأثر الذى يتركه النص فى قارئه، بناء على هذه الرؤية فالنصوص تتيح سلســـلة مـــن القراءات الممكنة، ويمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى (قـــارئ مضمر) و(قارئ فعلى) والأول هو القارئ الذى يخـــلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة تغرينا عـــلى القـــراءة بطرائق معينة. أما (القارئ الفعلى) فهو الذى

يستقبل صوراً ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة، ولكن هذه الصور لابد أن تتلون حتماً بلون "مخزون التجربة الموجود" عند هذا القارئ(٦٧).

ولكن إيزر حين أراد أن يقدم مفهوماً خاصاً للقارئ أقام مفهومه على أساس من تعارضه مع مجموعة من المفاهيم الخاصة بالقارئ السابقة عليه.

وإذا كان هولب يرى أنه من الواضح إن إيزر نسخ مفهومه من مفهوم واين بوث Wayne_Booth عن المؤلف الضمنى Implied Author على نحو ما عرضه بتوسع فى كتابه (بلاغة الفن القصصى).

فإنه من الإنصاف كذلك أن نرى – أنه على الرغم من التأثر الواضح بمصطلح بوث إلا أن مفهوم إيزر يأتى معارضاً له ، فإذا كان بوث يقصد بالمؤلف الضمنى الأنا الثانية للمؤلف التى تنفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع، وتتحد بالعالم التخيلى، بحيث تكون هذه الأنا قادرة على تحقيق موضوعية العمل الأدبى، لأنها تتحول إلى أصوات متجاورة فى كل عمل، لا تتقيد باعتقادات المؤلف الحقيقى.

وإذا كان بوث كذلك قد طرح مفهوم (المؤلف الضمنى) Implied Author فى النقد الأدبى عام ١٩٦١، وهو عنده

يعـــنى أن البـــناء السردى للرواية يتضمن – أحياناً– توجهاً مباشراً إلى القارئ من خلال كلمات الرواية نفسها(٦٨).

فإن اعتراض إيزر على مفهوم وين بوث يكمن فى أن الـــنص لا يـــنطوى عـــلى مؤلف ضمنى، وإنما هو نوع من الـــتوجه الضمنى، الذى يتوجه به العمل الأدبى إلى المتلقى، وهـــو توجـــه لا يخلو منه أى عمل، وهو أساسي فى عملية التواصل عبر التفاعل.

والحقيقـــة أنـــه ليـــس وين بوث وحده الذى سبق إيزر وإنمـــا كـــانت ثمـــة اجـــتهادات قـــد أفـــرزت مجموعة من المصـــطلحات فى إطـــار فكـــرة القارئ مثل القارئ المثالى والقـــارئ المعاصـــر، والقـــارئ الخبير والقارئ المستهدف (والقـــارئ الجـــامع) والقارئ النموذجى الذى سنتوقف عنده لارتباطه بنظرية السيمولوجيا عند إمبرتوايكو.

ولقـــد بين إيرز بشكل دقيق الفروق التى ينطوى عليها مفهومه بالنسبة لهذه المصطلحات والمفاهيم السابقة.

فالقـــارئ المـــثالى هو عنده محض تخيل؛ لأنه القارئ القـــادر عـــلى استنفاد معنى التخيل، ومن هنا فإنه يفتقد إلى مرتكز واقعى، وهذا نفسه سر جدواه بوصفه تخيلاً فإنه يملأ ثغـــرات الحجيـــة، التى تتفتح فى أثناء مقاربة العمل والتلقى

الأدبيين ، وهو قادر بفضل لا نهائية التخيل أن ينسب إلى النص مضامين متغايرة بحسب نوع الشكل المطلوب حله (٦٩).

أما القارئ المعاصر فيأتي دوره في إطار الأحكام النقدية الصادرة تجاه الآثار الأدبية في حقبة ما، لتعكس وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافي المرتبط به هذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب، حيث يعمد تاريخ الأدب من حين لآخر إلى شهادات القراء الذين يطلقون أحكامهم على أثر معين في فترة بعينها وفي هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي عن الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء(٧٠).

أما القارئ الخبير، وهو مفهوم طرحه الناقد ستانلي فش Stanley Fish من خلال منظور نقدي يتوجه للقارئ أسماه (أسلوبيات العاطفة) ولمفهوم القارئ الخبير مجموعة من الشروط عند فيش لعل أهمها أن يكون هذا القارئ قادراً على التحدث بطلاقة اللغة التي كتب بها النص، وكذلك أن يتوفر على المعرفة الدلالية التي تجعل مستمعاً ما توصل إلى النضج قادراً على نقله إلى الفهم، وهو يوجب معرفة

لـلمجاميع القاموسـية، واحتمالات أوضاع اللهجات الفرعية والـلهجات المهـنية، والشرط الثالث الكفاءة الأدبية حيث إن القـارئ الـذى أدرس أجوبته هو قارئ خبير، أى أنه بمعنى مـن المعانى ليس قارئاً حقيقياً وليس تجريداً تاماً ولكنه كائن هجين(٧١).

يـرى إيزر أن استانلس فيش يبلور مفهومه من القارئ الخـبير مستنداً إلى النحو التوليدى للتحويلات، تلك أن البنية السـطحية تنتج لدى القارئ حدثاً ينبغى أن يعاش إلى النهاية قـبل أن تصـل به إلى البنية العميقة، ويرى إيزر كذلك أن النص يتعرض للتفقير لمجرد الإحالة إلى نحو النص، ذلك أن نظريـته تحـاول أن تبرهن على عدم كفاءة التحليل اللسانى للـنص الذى يختزله باستمرار إلى أنظمة لسانية هى صورة لـنظام عقـلى أعـلى؛ ولذلك فإن الدور الذى يؤديه القارئ الخـبير مـن خـلال استعراض كفاءته للوصول إلى النواة اللسـانية، هـو دور يختزل الفهم إلى عملية تحويلات البنية السطحية كعودة ثابتة إلى البنية العميقة(٧٢).

كذلـك انتقد جوناثان كوللر فيش بسبب فشله فى تقديم صياغة نظرية حقيقة لما يقوم به من نقد؛ ذلك لأن فيش يرى أن قـراءته لـلجمل تتـبع ببساطة الممارسة الطبيعية للقراء

الخبراء، وأن القارئ هو الشخص الذى يكتسب "مقدرة لغوية" يتمـــثل بهـــا القارئ الخبير للنصوص الأدبية مقدرة أدبية أو (معرفة بالأعراف الأدبية) ويعترض كوللر على هذا الموقف بأمـــرين حاســـمين أولهما أن فيش يعجز عن تنظير أعراف القـــراءة، أى أنـــه يفشل فى طرح السؤال ما الأعراف التى يتـــبعها القراء حين يقرءون؟ وثانيهما أن ما يزعمه فيش عن قراءة الجمل كلمة كلمة في تعاقب زمني إنما هو أمر مضلل ، فـــليس هـــناك مـــن ســـبب يدعو إلي الاعتقاد بأن القراء يتعاملون مع الجمل فعلاً على هذا النحو المتجزئ(٧٣).

القارئ المستهدف:

وهـــذا القارئ أيضاً هو متخيل القارئ أو فكرة القارئ، كمـــا هى مشـــكلة فى تفكير المؤلف، أو الصورة التى يكونها المؤلـــف مـــن القارئ، إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النص، وهى الـــتى تحدد نوع القارئ فباستطاعتها إعادة توليد القارئ المثالى، ويمكنها أن ترتسم فى ضوابط وقيم القارئ المعاصر فى المواقف والنوايا التربوية والاستعدادات المتطلبة من أجل التلقى وهذا المفهوم يبين أن ثمة علاقة بين شكل تقديم النص والقـــارئ الـــذى هو موجه إليه وقد انتقد إيزر هذا المفهوم، عـــندما وجد أن صورة القارئ تكشف عن بعض المعطيات

التاريخية التى كانت حاضرة فى ذهن المؤلف وهو يضع نصه ويتساءل: كيف يستطيع قارئ مبتعد تاريخياً دوما عن النص أن يفهمه فى حين أن هذا النص لم يتوجه إليه؟، وجد إيزر أن القارئ المستهدف ليس سوى واحد من آفاق النص، وعلى العكس من ذلك فإن دور القارئ ينجم عن تداخل الآفاق كلها، وبذلك فإن هذا القارئ هو إعادة بناء مفهومية تمثل الاستعدادات أو القابليات التاريخية للجمهور الذى هو مرمى المؤلف(٧٤).

أما القارئ الجامع فهو مفهوم تم طرحه من قبل ميشيل ريفاتير وهو قارئ يعين مجموعة مخبرين تتكون فى النقاط الحساسة للنص، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبى، أنه يشبه المخمن يكشف عن درجة عليا من التكاثف فى مسلسل ترميز أو صنع دليل للنص إنه متصور كتجمع للقراء، وحين تظهر مفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها، وينهى -بهذا- الصعوبات التى تصطدم بها الأسلوبية التى تدرس الانزيحات عن ضابط اللغة(٧٥).

إذا عدنا إلى إيزر فسوف نلاحظ أن المفاهيم السابقة – طبقاً لإيزر– كانت تقع تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة ولذلك فقد وجد إيزر أنها تعبر عن وظائف جزئية وهى غير

قـــادرة عـــلى وصـــف العلاقـــة بين المتلقى والعمل الأدبى، فالقـــارئ الجـــامع يصـــلح لتحديد الواقع الأسلوبى على وفق كـــثافة النص، والقارئ الخبير مفهوم تربوى يهدف بوساطة الانتـــباه الذاتى لردود الأفعال التى يولدها النص إلى تحسين الأخبار، ومنه إلى تحسين مقدرة القارئ، والقارئ المستهدف هـــوَ إعادة بناء للفكرة التى كونها المؤلف عن القارئ ضمن محدداتـــه التاريخية، والقارئ المثالى هو ضرب من التخيل، يمـــتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه، ويحصر القـــارئ المعاصـــر عمله فى كيفية تلقى عمل ما من طرف جمهـــور معيـــن(٧٦). وبســـبب وقـــوع المفاهيم فى دائرة الوظـــائف الجـــزئية، فقـــد طـــرح إيزر مفهوماً يتناسب مع توجهـــات نظريـــته، ويختـــلف فى الوقت نفسه عن أصناف القـــراء الذين سبق ذكرهم إن القارئ الضمنى يظهر بوصفه نظاماً مرجعياً للنص، وهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكى يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وتبعاً لذلك فإن القـــارئ الضمنى ليس معروفاً فى جوهر اختبارى ما بل هو مســـجل فى النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ فى شـــروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا يبدو فعل إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين.

ويحـــدد ايزر مفهومه تحديداً آخر عندما يرى أن فكرة القـــارئ الضـــمنى تحيـــل إلى بنية قرينة بالمتلقى. إنها شكل يحتاج إلى التجسيد حتى ولو أن النص بوساطة تخيل القارئ لا يـــبدو مهـــتماً بالمرسل إليه أو حتى إذا طبق استراتيجيات تهـــدف إلى إبعاد كل جمهور محتمل، إن القارئ الضمنى هو تصور يضع القارئ فى مواجهة النص فى صيغ موقع نصى يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً(٧٧).

وإذا كان مفهوم (القارئ الضمنى) عند ايزر يتشابه مع مفهـــوم اللغة عند سوسير، فإن القيمة الأساسية لهذا المفهوم تكمـــن فى أنـــه أوقف التدخلات المستمرة فى مفهوم القارئ وشـــيد بـــناءه عـــلى وضعية تتضمن قيمتين أساسيتين: قيمة مـــرجعية، وقيمة نصية،وهاتان القيمتان هما ما يميزان مفهوم ايزر عن غيره من المفاهيم.

إلا أن ايـــزر كـــان يلجأ فى تحديد بنيته التصورية إلى مصـــطلحات أدبيـــة صـــرف ،فمثلاً يقول "إن جذور القارئ الضمنى مغروسة بصورة راسخة فى بنية النص. بل إنه فى أحـــد المواضـــع يكتب قائلاً إن مفهومه هو بنية نصية تتطلع إلى حضـــور متلق ما، دون أن تحدده بالضرورة، ولكن إذا كان وجود القارئ الضمنى وجوداً معنيا صرفاً، فسوف يكون

مرادفاً لبنية التشويق في العمل الأدبي وتسميتها القارئ على الإطــلاق ســتكون لغواً إن لم تكن مضللة بكل ما للكلمة من معنى، ومن ثم تصبح الثنائية الوظيفية لهذا المفهوم من حيث إنه (بنية نصية) و(فعل منسق) تصبح أساسية.

ـ إذا كان المُراد للمصطلح أن يفلت من المعنى المحايث الصـــرف فإن إيرز بتقديمه هذا التعريف الثنائي قد لا يحقق مقاصـــده أيضاً، فعلى الرغم من أن مناصريه يستطيعون حقاً أن يشـــرحوا هـــذا الـــنوع مـــن الازدواج بأنه نتيجة حتمية لمحاولة حذقة للإحاطة بمجرى العملية،فإنه يمكن لمعارضيه في كـــل يسر أن يشيروا إلى النتائج الناشئة عن ضبابية هذا التعريف : ذلك فإن تحديده للمصطلح بهذه الطريقة يسمح له بالحـــركة جيئة وذهاباً من النص إلى القارئ دون أن يوضح قـــط تكويـــن أي من طرفي هذه الشركة أو إسهامه، وأحرى بمفهوم القارئ الضمني أن يكون شاهداً على قصور في الدقة منه شاهداً على وفرة في الحذق(٧٨).

وأياً ما كان الأمر فإن النظريات التي تتجه إلى القارئ لا تكاد تنطلق من نقطة بداية واحدة، أو منطلق فلسفي غالب حيـــث ينـــتمي مفكـــرو هذا الاتجاه إلى تقاليد فكرية مختلفة، ومهمـــا اختـــلفت رؤية المنظرين الكبار لجماليات التلقي من

أمـــثال يـــاوس وإيـــزر وغيـــرهم فإن بوسعنا أن نجد أبرز معطيات التلقى – وإن كان ذلك فى صورة مبسطة– فى "أن كـــلا من المعنى والبناء فى العمل الأدبى يتولدان عن التفاعل مـــع نص القارئ الذى يجئ إلى العمل بتوقعات مستمدة من أنه قد تعلم وظائف الأدب، وأهدافه وعملياته إضافة إلى عدد مـــن الميـــول والمعـــتقدات الـــتى يشترك فيها مع الأعضاء الآخـــرين فى المجـــتمع، إذاً فالمعنى والبناء ليسا خصائص مقتصـــرة على النص وإنما خصائص يقوم القارئ باكتشافها، فالقارئ هو إلى حد ما المبدع المشارك، لا للنص وذاته وإنما لدلالاته وأهميته وقيمته.

وبعـــد فـــإن نظرية التلقى قد حظيت بشهرة كبيرة فى أوســـاط الدارســـين وقد تنوعت أفكارها حتى إنها نظر إليها بمقـــاييس وزوايا مختلفة "لقد أعطيت أوصافاً كثيرة لما قامت بـــه مدرســـة كونستانز، فقيل مرة إنها ثورة فى تاريخ الأدب الحديـــث، وأخـــرى إنها وضعت نمط استبدال جديد، وحولت مجـــرى الدراسات الأدبية والنقدية شأن ما قام به الشكلانيون الـــروس فى بدايـــات القرن العشرين، أو ما قامت به مدرسة بـــراغ، أو ما جاء به دى سوسير أو تشومسكى وغيرهما من الأســـماء المعروفة فى تاريخ علم الأدب الحديث واللسانيات والسيميائيات والأنثروبولوجية(٨٠).

لقـد اكتسـبت هـذه الـنظرية أهمية كبيرة فى مجال الدراسـات الأدبيـة والنقدية المعاصرة ولكن هذه الأهمية لم تنـبع مـن كونهـا جاءت كرد فعل لما آلت إليه الاتجاهات الاجـتماعية والشـكلية عـلى السواء، أو أنها جاءت نتيجة للـتحول فى مجموعة من العوامل التاريخية والسوسيوثقافية ميـزت فترة بذاتها أو بلداً بعينه وإنما لأن هناك خصوصيات شكلت العامل الحاسم فى ذلك التحول يمكن إجمالها فى سببين أساسيين -كما يقول عبد العزيز طليمات- هما:-

١- أن هـذه النظرية لم تسقط فى نفس المنزلق السابق للـتركيز فقـط على القراءة (والتلقى عامة) كمحدد لطـبيعة العمـل الأدبى، وقيمته، بل هى تنطلق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية برمـتها، وهى بذلـك تتجاوز النظرة الأحادية التى تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواها.

٢- أنهـا لا تقطـع نهائيـاً مـن مختـلف المنظورات والاتجاهـات السـابقة أو المعاصرة لها، والتى يبدو أنهـا قـد استنفدت جل إمكاناتها، بل هى تحتويها، وتـتجاوزها فى آن عـن طـريق الحـوار والنقد والإغناء(٨١).

الهوامش

١- د. نبيلة إبراهيم ، القارئ في النص ، نظرية التأثير والاتصال(ص ١٠١) مقال بمجلة فصول ، مج ٥ ، ع الأول ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤م.

٢- Hans Robert Jauss, Toward An Aesthetic Of Reception Translation From German By Timothy Bahti, University Of Minnesota Press 1982 P.Viii.

٣- السابق P. Viii

٤- د. حامد أبو أحمد . الخطاب والقارئ ، نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة كتاب الرياض . العدد ٣٠ ، الرياض يونيو ١٩٩٦م ، ص٧٦ .

٥- نلاحظ أن الأدب الألمانى فى حقبة الستينيات كان موازياً لما جاءت به نظرية التلقى من تحول فى وجهات النظر النقدية وربما كانت نهضة الأدب الوثائقى أوضح مثل على هذا ، ويلاحظ المرء أنه بدءاً من " النائب " ١٩٦٣ لرولف هوخهوت إلى " فى مسألة روبرت أو بنهايمر ١٩٦٤ أو " التحقيق " ١٩٦٥المبيترفايس – يلاحظ تطوراً من الاهتمام بالإنتاج والعرض إلى التركيز على الأثر والاستجابة انظر : روبرت هولب ، نظرية التلقى ،

تـــرجمة د . عـــز الدين إسماعيل ، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ط١ ١٩٩٤م ص ٦٠ ، ٦١.

٦- د . حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، كتاب الرياض ، ص٧٦ ، ٧٧.

٧- د . صـــلاح فضـــل ، مـــناهج النقد المعاصر دار الآفاق العـــربية ط١ ، القاهرة ١٩٧٧، ص١٤٠ . *نشرت هذه الأفكـــار فى كتاب ترجم بعنوان " بنية الثورات العلمية " فى عدد من أعداد عالم المعرفة .

٨- د . حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، كتاب الرياض ، ص٧٩.

٩- د . صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، ص١٤٠.

١٠- السابق ١٤٠ ، ١٤١ .

* كـــان الشاعر الأسبانى خوان رامون خمينت – وغيره مـــن نقـــاد أوربـــا – يرى أن الأدب الأوربى مر بثلاث مراحل كبرى أو عصور كبرى كما يسميها هى : عصر النهضة والعصر الرومانتيكى وأخيراً العصر الحديث أو الحـــركة الحديـــثة (الموديرنزم) ولكن الكاتب الألمانى هانز روبرت ياوس فى مقاله الشهير (التغير فى نموذج

الـثقافة الأدبية) قسم المراحل إلى أربع وأطلق على كل منها مصطلح (النموذج) ، والنماذج فى رأية ثلاثة

سـابقة ورابـع ناشئ رشحت نظرية التلقى لكى تمثله . انظـر حـامد أبو أحمد فى كتابه : رائد الشعر الأسبانى الحديـث خـوان رامـون خميث ، دار الفكر العربى ، بالقاهـرة ١٩٨٦ ص٥٠ ، وكـتاب الـرياض :الخطاب والقارئ ص١٩ .

١١- روبـرت هولـب ، نظرية التلقى ،ترجمة د. عز الدين إسـماعيل ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة الطبعة الأولي ١٩٩٤، ص٤٥.

١٢- Hans, Robert Juess, Toward An Aesthetic Of Rception P . 3.

١٣- السابق p 3 - 4

١٤- هولب ، نظرية التلقى ، ص١٤٤ ، ١٤٥ .

١٥- السابق ١٤٥ .

١٦- Juess, Toward An Aesthetic Of Reception P. 18 .

١٧- السابق PP 18 - 19

١٨- السابق P . 19

١٩- السابق P . 19

٢٠- السابق PP . 19 - 20

٢١- السابق P 20

٢٢- السابق PP 20 - 21

٢٣- د . صبرى حافظ ، الشعر والتحدى ، إشكالية المنهج ، مجلة الفكر العربى المعاصر ع ٣٨ / ص٨٠ .

٢٤- جادامير ، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية ، ت : آمال أمين سليمان مجلد العرب والفكر العالمىع٣/ ١٩٨٨/ ص٢٥.

٢٥- السابق ص٢٣ .

٢٦- السابق ص٢٣ .

٢٧- شوماشير ، من جمالية التلقى إلى التجربة الجمالية ، ترجمة : رشيد بن حدو مجلة آفاق المغربية ع ١٩٨٧م٣ /ص٥٥ .

٢٨- هولب ، نظرية التلقى ، ص١٥٥ .

٢٩- د . محمـد عـنانى ، المصـطلحات الأدبية الحديثة ، لونجمان ، القاهرة ١٩٩٦ ، ص ٤٠ ، ٤١ .

٣٠- هولب ، نظرية التلقى ، ص ١٥٥ ، ١٥٦ .

٣١- السابق ، ص ١٥٦.

٣٢- د . حـامد أبـو أحمـد ، الخطاب والقارئ ، نظريات التلقى وتحليل الخطاب ، وما بعد الحداثة ، ص٨٧ .

٣٣- د . رشـيد بـنحدو ، مدخل إلى جمالية التلقى ، مجلة آفاق المغربية ٦٤ / ١٩٨٧ ، ص١٢ .

٣٤- روبرت هولب ، نظرية التلقى ، ص١٧٣.

٣٥- Jaues, Toward An Aesthetic Of Reception, Genrues And Medieval Literature, P .79
وانظـر أيضاً نظرية الأجناس الأدبية بأقلام مجموعة من الكـتاب مـن ضمنهم ياوس ترجمة عبد العزيز شبيل ، النادى الأدبى الثقافى بجدة ، ١٤١٥هـ، ص٥٥ .

٣٦- د . حـامد أبـو أحمـد ، الخطـاب والقارئ ، كتاب الرياض، ص ٨٩ .

٣٧- السابق ص٨٩.

٣٨- Jauss, Genres And Medival Litrature, P88 .

٣٩- Philip Rice And Patricia Waugh, Modern Literary, London, 1989 P. 105
نقـلا عن ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقى دار الشروق ، الأردن ، عمان ١٩٩٧،ص ١٣٩ .

٤٠- نـاظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقى ص١٣٩ .

٤١- السابق : ص١٤٠.

٤٢- جريدة القدس العربى ١٦٥٩، ٢٠/ ٦ / ١٩٩٤.

٤٣- السابق .

٤٤- السابق .

٤٥- السابق .

٤٦- د . حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، ص ١٠٢ .

٤٧- السابق ، ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

٤٨- رويرت هولب ، نظرية التلقى ، ص ١٩٢ ، ١٩٤ .

٤٩- السـابق ، ص ١٩٤نقلا عن حامد أبو أحمد ، الخطاب القارئ ، ص ١٠٣.

٥٠- السابق ، ١٩٤.

٥١- السابق ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

٥٢- السابق ص ١٧٨ .

٥٣- السابق ، ١٧٩ .

٥٤- السابق ، ص ١٨٣ .

٥٥- روبرت هولب ، ص (٢٠٠) .

٥٦- ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقى ، ص ١٤٧ .

٥٧- روبرت هولب ، ص ٢٠١ .

٥٨- Wolfgang Iser, The Implied Reader, Patterns Of Communication In Prose Fiction From The Johns Hopkins University Press, Baltimore And London 1974 P . 77.

٥٩- إيــزر ، فى نظرية التلقى ، التفاعل بين النص والقارئ ، تــرجمة د . الكدية مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع٧/١٩٩٢ ، ص٦٩.

٦٠- إيــزر ، ومعية التأويل ، الفنى الجزئى والتأويل الكلى تــرجمة حفو نزهة بوحسن أحمد مجلة دراسات سيمائية

أدبيـــة لسانية ع٦/ ١٩٩٢ ، ص٧١/نقلا عن ناظم عودة خفر ص١٥٠ .

٦١- السابق ص٧٥ ، نقلا عن ناظم عودة حضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقى ، ص١٥٠ ، وانظر :

Pattetns Of Communication In Prose Fiction From Bunyan To Becke77 . نقلاً عن السابق

٦٢- نـــاظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص١٥١ .

وانظر : كارل هاينز ستير ، التلقى والتخيل ترجمة بشير القمرى ، مجلد الأقلام بغداد ع٣/ ١٩٩٠م انظر من ٧٥ – ٧٨. نقلا عن ناظم عودة ص١٥١ .

٦٣- السابق / من ص١٥٣.

٦٤- السابق ص ١٥٣ ، ١٥٥ .

٦٥- د. عـــبد العزيـــز طليمات الواقع الجمالى وآليات إنتاج الوقـــع عـــند إيزر . مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع٦/ ١٩٩٢ ص٦٢ .

٦٦- نـــاظم عـــودة خضر الأصول المعرفية لنظرية التلقى ص١٥٥ .

٦٧- رامــان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ،ترجمة د. جابــر عصــفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ١٩٩١، ص ١٨٩.

٦٨- انظــر عن المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى عند وين بــوث ، أميل اشتايجر ، الزمن والخيال الشعرى ترجمة د . محمــود الــرّبيعى ضــمن كتاب لمجموعة ترجمات بعنوان حاضر النقد الأدبى ط٢ ١٩٧٧ ، القاهرة .

٦٩- فولفــانج إيــزر ، فعل القراءة نظرية الواقع الجمالى ، أحمــد المديــنى مجــلة آفــاق المغــربية ع٦/ ١٩٨٧ ص/ ٢٨-٢٩ .

٧٠- السابق ، ص٢٩ .

٧١- السابق ، ص٣٠ .

٧٢- السابق ، ص ٣٠.

٧٣- رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ١٩٧ .

٧٤- إيزر ، فعل القراءة ، ص٣٠ .

٧٥- ناظم عودة ،الأصول المعرفية لنظرية التلقى،ص١٦١.

٧٦- إيزر فعل القراءة ، ص ٣٠ ، ٣١ .

٧٧- السابق ، ص ٣١ .

٧٨- روبرت هولب ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ .

٧٩- Berman, From The New Criticism To Deconstraction Urbana : U Of Illinois 1988 p 145

نقلا عن عبد العزيز حمودة فى المرايا المحدبة ص ٣٢٢ ، ٣٢٣ .

٨٠- أحمد أبو الحسن ، نظرية التلقى والنقد الأدبى العربى الحديث ، ضمن كتاب : " نظرية التلقى إشكالات وتطبيقات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ١٩٩٣م ، ص ٢٦ .

٨١- عبد العزيز طليحات ، فعل القراءة : بناء المعنى وبناء الذات ضمن الكتاب السابق منشورات كلية الآداب بالرباط ، ص ١٤٩ .

رقم الإيداع ١٤٣٨١/٢٠٠٢م

الترقيم الدولى I.S.B.N

977 - 04 - 3853 - 7

دار الشرق للطباعة

ت ٢٩٩١٢٩١

م ٠١٠٥٤٣٨١٧١